

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ДО 120-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ БОРИСА МИКОЛАЙОВИЧА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Луніна А. Є.

ЛЕОНІД ГРАБОВСЬКИЙ: «ПОНЯТТЯ ШКОЛИ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ВВАЖАЮ ЦІЛКОМ ПРАВОМІРНИМ»

У ювілейний рік від дня народження Бориса Лятошинського наші сучасники, випускники його класу композиції – Євген Станкович, Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський – розповідають про свого Вчителя, вшановуючи його пам'ять. У нашій бесіді відомий український композитор Леонід Грабовський характеризує постать видатного митця в соціально-культурному контексті того часу, розкриває особливості його роботи зі своїми студентами в класі композиції, його розуміння професіоналізму в музичній творчості, наголошує на причинах досить суперечливого сприйняття музики Б. Лятошинського його сучасниками.

Леоніде Олександровичу, коли Ви познайомилися з Борисом Миколайовичем Лятошинським, як це відбулося?

Я потрапив у клас композиції до Бориса Миколайовича, навчаючись уже на третьому курсі Київській консерваторії, перші два роки я був учнем Льва Миколайовича Ревуцького. Якщо говорити про перше моє знайомство з Борисом Миколайовичем, то воно було заочним: я побачив його на одному із симфонічних концертів наприкінці 1940-х років (1948 чи 1949-го). До речі, це були найстрашніші роки сталінського режиму, обтяжені всілякими заборонами, жорстокими репресіями, стратами, арештами й ув'язненнями людей. У цьому концерті, як зараз пам'ятаю, звучала його «Танцювальна поема» для оркестру. Щоб більш детально й виразно розповісти про моє знайомство з Б. Лятошинським, пропоную невеликий екскурс у минуле.

Думаю, що всім будуть цікавими подробиці Вашої біографії...

На початку 1950-х років я вступив до Київського національного університету імені Т. Г. Шевченка: хотів на історичний факультет, але він був повністю укомплектований, «забитий під зав'язку» золотими медалістами. Мені, срібному медалісту, порекомендували вступати на економічний факультет, на якому був недобір. Я погодився, сподіваючись, що згодом переведуся на історичний. Однак незабаром я збайдужів до обох: до історичного – через жорстку ідеологізованість того часу, адже будь-яка помилка, прорахунок могли мати небажані наслідки для істориків, головних «солдатів партії», «борців ідеологічного фронту»!

Водночас я брав приватні уроки гри на фортепіано. І одного дня, коли я хворів на грип, здається, це було в листопаді 1952 року, мені несподівано спало на думку скласти прелюдію, що, власне, я й зробив. Від цього моменту, напевно, усе й почалося, бо на моїх

рідних це справило колосальне враження. Вони вийшли на одного мого далекого високоставленого родича, який був знайомий з Л. Ревуцьким і Б. Лятошинським, влаштували зустріч спочатку з Львом Миколайовичем, а потім і з Борисом Миколайовичем. Якщо не помиляюся, то обидві зустрічі відбулися навесні 1953 року. Моїм майбутнім учителям я показав кілька своїх спроб зі складання музики, і в результаті було ухвалено: готуватися до вступу в Київську консерваторію. Була думка відправити мене навчатися в музичне училище для опанування азів теорії музики. Та оскільки я був переростком, мені на той час було вже вісімнадцять, а в училище приймали чотирнадцятирічних, то питання знялося само собою, тим паче що й сам я ідею про училище сприйняв досить кисло – мене окрилювала думка про консерваторію. Отже, було вирішено, що я буду готуватися до вступу в консерваторію самостійно.

Я продовжував брати приватні уроки гри на фортепіано, додалися уроки з теорії й історії музики. До речі, історію музики мені приватно викладав Михайло Григорович Бялик. Він тоді тільки закінчив Київську консерваторію як музикознавець і як піаніст, а згодом став професором Санкт-Петербурзької консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова. Так минув майже рік. І восени 1954 року я, склавши іспити, був зарахований у клас композиції до Льва Миколайовича Ревуцького. Відзначу, що з гармонії я два роки (1954–1955) навчався в останнього учня М. Римського-Корсакова, професора Миколи Миколайовича Вілінського, який 1956 року, коли я в нього вже завершив цей курс, зненацька помер. Ну, а з Борисом Миколайовичем, доки я був учнем Льва Миколайовича (а це перші два роки навчання в консерваторії), зустрічі були епізодичними – на іспитах, засіданнях кафедри композиції.

Як Ви потрапили до класу Бориса Миколайовича?

Восени 1956 року стан здоров'я Льва Миколайовича Ревуцького різко погіршився, і він змушений був відмовитися від усіх курсів композиції, залишивши собі тільки курс поліфонії. До речі, його помічником-асистентом у проведенні уроків поліфонії був Анатолій Опанасович Коломієць – прекрасний піаніст, фантастичний читець з аркуша. Він ілюстрував різними музичними прикладами теоретичні положення навчального курсу. Зазначу, що заняття з композиції Лев Ревуцький проводив у себе вдома, а жив він тоді в будинку на Банковій вулиці (на розі Лютеранської) – це вже пізніше він мешкав до самого скону (1956 – 1977) у будинку композиторів по вулиці Софіївській, 16.

Але повернуся до мого навчання у Бориса Лятошинського. До нього у клас я був зарахований восени 1956 року, коли, повторюся, Лев Ревуцький відмовився від усіх своїх учнів по класу композиції через хворобу. Тобто, я був його останнім учнем із фаху. Під керівництвом Б. Лятошинського я вивчав оркестровку: оркестрував частини фортепіанних сонат Л. ван Бетховена, п'єси Р. Шумана. Дуже мені хотілося оркеструвати прелюдію К. Дебюссі «Звуки й аромати розвіваються у вечірньому повітрі». Але для цього потрібно було мати неабияку майстерність, творчу фантазію й досконале знання тембрових можливостей оркестру. Цілком усвідомив я це, звичайно ж, набагато пізніше. Тому на той момент про оркестровку творів К. Дебюссі не могло бути й мови.

Що Ви написали, навчаючись у Бориса Миколайовича?

Пам'ятаю, як у класі Бориса Миколайовича закінчував Варіації на тему прелюдії О. Скрябіна, розпочаті ще з Львом Ревуцьким, бажання написати їх виникло у мене під враженням Варіацій на тему А. Кореллі С. Рахманінова. Однак тему для варіацій у формі періоду було складно вибрати з усіх прелюдій О. Скрябіна. До речі, якщо згадати, то й у Ф. Шопена таких тільки дві – *ля мажор і до мінор*. І все ж, після тривалих пошуків я зупинився на темі скрябінської Прелюдії ор. 16 (*мі мінор*).

Пам'ятаю, що вже після Варіацій написав симфонічну фантазію «Інтермецо» за мотивами однойменної новели Михайла Коцюбинського. Щоправда, на той час я не мав належних знань романтичного оркестру, а фантазію задумував саме в пізньоромантичному стилі, тобто в дусі «Симфонічних танців» і Третьої симфонії С. Рахманінова, оркестрових творів Ф. Ліста. Певний вплив на мене у написанні фантазії справив і тематизм Б. Лятошинського: початок мого твору нагадував, почасти, вступ до його Третьої симфонії. Та в результаті «Інтермецо» вийшло досить безглуздим за формою, мовною стилістикою й оркестровкою, хоча один раз його все-таки виконали, якщо не помиляюся, у концерті 1958 року в рамках Літніх концертних вечорів під відкритим небом. До речі, їх вважали серйозним заходом у концертному житті столиці, у програмі яких звучали твори Л. ван Бетховена, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, Г. Берліоза, Ф. Ліста, а часом і симфонічні опуси радянських композиторів. Пригадую, була виконана Симфонія М. Мясковського № 27 і Шоста симфонія латиського композитора Яніса Іванова. Творів імпресіоністів – К. Дебюссі й М. Равеля – у цих концертах не виконували, оскільки історична ситуація не сприяла пропаганді музики цих авторів. Пригадую слова Сергія Олексійовича Павлюченка, проректора Консерваторії з навчальної роботи: «Ми імпресіоністів вивчаємо, але не пропагуємо».

Який твір став Вашою дипломною роботою?

Під впливом С. Рахманінова як дипломну роботу я вирішив написати, а це був 1959 рік, «Чотири українські пісні» для хору з оркестром. Народні пісні я вибрав з одного збірника 1950-х років. До речі, роком раніше я встиг також скласти ще й Струнний квартет, хоча тоді я зовсім не володів композиційною технікою написання квартетної музики, тому й орієнтувався на зразки О. Глазунова, М. Римського-Корсакова, М. Мясковського в цьому жанрі.

Ви навчалися у Бориса Миколайовича і в аспірантурі?

Так, як тільки я одержав консерваторський диплом, того ж, 1959 року я вступив до нього в аспірантуру, яку закінчив 1962 року. У цей час нас усіх, буквально, заполонила нова інформація завдяки появі довгограючих платівок. До речі, приблизно 1957 року перші такі платівки з'явилися в Києві у невеликій крамниці в Пасажі. І від того часу почалося перше й справжнє ознайомлення із симфоніями Д. Шостаковича і С. Прокоф'єва, з яких на той час уже зняли тавро «буржуазних модерністів», присудивши за внесок у розвиток музичного мистецтва Ленінські премії: С. Прокоф'єву посмертно, а Д. Шостаковичу (1958) за Одинадцятую симфонію. Їхні твори з того часу стали активно поширюватися у грамзаписах. Просуванню нової музики сприяла й надзвичайна активність диригента Геннадія Рождественського, який записував, буквально, «тонни» музики своїх сучасників. А ще кінець 1950-х – початок 1960-х (аж до 1965) став для нас часом відкриття нових явищ і тенденцій у музиці Заходу, про які ми багато років нічого не знали...

Які твори Ви написали, навчаючись в аспірантурі у Бориса Миколайовича?

Написав «Симфонічні фрески» за картинами Бориса Пророкова із серії «Це не повинно повторитися» (1961), «П'ять віршів Володимира Маяковського» для баритона й фортепіано (1962), а також свої перші додекафонні п'єси – «Чотири інвенції» і «П'ять характерних п'єс» для фортепіано (1962). Вони були створені у процесі вивчення підручника Ганса Єлінека «Посібник з композиції з дванадцятьма тонами»¹.

¹ Jelinek H. Anleitung zur Zwölftonkomposition : in 2 T., in 4 B. / Hanns Jelinek. – Wien, 1952.

Деякі з названих Вами творів написані вже в авангардній манері. Як сприйняв їх Борис Лятошинський?

Він схвалював мої пошуки, але застерігав від крайнощів, говорив, що авангардні новації – це не єдиний шлях у мистецтві, яким може йти сучасний композитор. На його переконання, композитор має постійно розширювати свій обрій, орієнтуватися на різні вектори у творчості, збагачуючи свої творчі можливості. Він був у цьому абсолютно правий. Думаю, що згодом не тільки я, а й інші мої колеги усвідомили його правоту. Наведу приклад: у моїх «Симфонічних фресках» застосовано безпедальний принцип оркестровки, а гармонічний каркас передбачає наявність гармонійної педалі. І Борис Миколайович у творах шукав цю педаль, запитуючи: «А де у Вас білі ноти?» На його думку, без гармонічної педалі оркестровий твір буде звучати незграбно. Але питання оркестровки творів вкрай складне.

Як ставився Борис Миколайович до авангарду?

Він знав усі авангардні зразки, відомі у 1920-ті роки, адже в той час працювали відділення «Міжнародної книги», завдяки яким до нас потрапляли книги, ноти, партитури із Заходу. Я пам'ятаю, як Л. Ревуцький з гордістю показував мені партитуру «Турандот» Дж. Пуччіні, яку придбав в Одесі 1929 року. Ліквідували ці відділення десь у 1932–1933 роках, коли розпочалися сталінські репресії. Думаю, що найкращі зразки західної музики 1920-х років вітчизняні композитори добре знали. Я, наприклад, у Третньому квартеті Б. Лятошинського вбачаю певну спорідненість зі стилями Б. Бартока й раннього К. Шимановського, оскільки і К. Шимановський, і Б. Лятошинський у своїй творчості відштовхувалися від музичної естетики О. Скрябіна. Б. Лятошинський, до того ж, ще й успадковував традиції Ф. Ліста, Р. Вагнера, зокрема принципи винайдення тематизму і побудови форми в симфонічних творах.

Після закінчення консерваторії Ви зберегли дружні стосунки з Борисом Миколайовичем?

Так, звичайно. Я, як і інші його учні, часто бував у нього у Ворзелі. Особливо запам'яталося літо 1967 року, коли велика група його колишніх учнів, колег і знайомих вирішила відвідати його. Усі гості й Борис Миколайович закарбувалися на веранді його дачі на колективному фото: на ньому я, Валентин Сильвестров, Олександр Канерштейн, Ігор Блажков, Святослав Крутиков, Іван Карабиць. Це було останнє літо Бориса Миколайовича, оскільки в березні 1968 року він пішов із життя, причому в той же день, що й Володимир Маяковський – 14 квітня.

Якою людиною був Борис Миколайович?

Борис Миколайович був у спілкуванні людиною досить відкритою, але, зважаючи на пережите ним, ми ніколи, принаймні я, не торкалися цієї теми. Усі інші ми обговорювали з ним досить вільно. Борис Миколайович не цурався жартів, а часом і гострого слівця. Але з ним ми самі, його учні, дотримувалися певної дистанції, адже у мене з учителем була вікова різниця в 40 років. Можливо, з учнями довоєнного періоду Б. Лятошинський міг мати більш близькі дружні стосунки, наприклад, з Ігорем Белзою чи Глібом Тарановим. Вони були молодшими за нього, приблизно, на 10 років, коли між нами ця вікова різниця становила вже 40. Але про подробиці спілкування Бориса Миколайовича з його учнями слід запитати фахівців-істориків, які досліджують біографію Б. Лятошинського.

Які, на Ваш погляд, музичні традиції відлунюють у творчості Бориса Лятошинського?

Борис Миколайович вийшов з російської класичної школи XIX століття, оскільки український симфонізм, на мій погляд, почався з творів Л. Ревуцького й Б. Лятошинського. Хоча, думаю, можна цілком вважати основоположником українського симфонізму П. Чайковського з його Другою, «Малоросійською» симфонією, яка вибудована на українських народних інтонаціях, особливо її знаменитий фінал. Стилістика цієї симфонії по-різному вплинула на характер Другої симфонії Л. Ревуцького, відзначеної Сталінською премією другого ступеня (1941), і Першої симфонії Б. Лятошинського, яка, незважаючи на те, що написана у 1920-ті роки, має ознаки майстерно вибудованого твору з різноманітним оркестровим колоритом. Вона позначена впливом не тільки П. Чайковського, а й О. Скрибіна, а можливо, і його вчителя Рейнгольда Моріцовича Глієра, адже той теж написав кілька симфоній, зокрема й «Іллю Муромця».

Яким педагогом був Борис Миколайович?

З одного боку, дуже строгим, а з іншого, – надзвичайно делікатним. Іноді він досить активно вторгався в партитуру творів своїх студентів, показуючи, як можна розбудувати музичну думку, що, вважаю, правильним, оскільки потрібно на конкретних зразках демонструвати технологію створення музики в різних жанрах.

Як Борис Лятошинський працював зі студентами над композицією?

Він мав досить великий клас учнів із фаху, бо до нього прагнули потрапити, практично, всі студенти, які збиралися присвятити себе композиторству. А в ті роки в Україні, у зв'язку з досить складними історичними, соціологічними й соціокультурними умовами, композиторське середовище багато в чому мало ознаки дилетантизму. Тому всі, хто прагнув набути професіоналізму в цій сфері творчості, намагалися навчатися у Бориса Миколайовича. Серед випускників його класу – Ігор Шамо, Олександр Канерштейн, Валентин Сильвестров, який перевівся з Київського інженерно-будівельного інституту в Київську консерваторію (1958), коли я вже був на п'ятому курсі. До речі, В. Сильвестрову 1963 року не дали можливості закінчити консерваторію, оскільки його Симфонію № 1 як дипломну роботу екзаменаційна комісія відхилила. Тому він 1964 року представив на державний екзамен свою «Класичну увертюру» для оркестру. Приблизно в ці ж роки у класі Бориса Миколайовича навчався й Віталій Годзяцький: він вступив до консерваторії на два роки раніше за В. Сильвестрова (1956). Ну, а пізніше у класі Б. Лятошинського навчалися Микола Полоз (один із найактивніших його учнів, який приносив на заняття з композиції чи не «тонни» симфонічної музики, але оскільки всі його тодішні твори були досить неохайними, Борису Миколайовичу доводилося над ними попрацювати, щоб надати їм нормального вигляду), а також Іван Карабиць, Освальдас Балакаускас і Євген Станкович.

Тобто, у Бориса Лятошинського був свій педагогічний стиль викладання?

По-перше, він був надзвичайно вимогливим, вимагав ретельного запису партитури, по-друге, гостро відчував помилки. У найскладнішій партитурі він безпомилково й швидко міг розпізнати, наприклад, відсутність певного ключового знака, фальшиві ноти. Завжди пояснював студентам особливості виражальних можливостей і межі діапазону певного інструмента оркестру, у такій спосіб навчаючи нас тембровій колористиці. Звичайно ж, зручними у навчанні були таблиці з інструментування, а також

фундаментальна праця професора Московської консерваторії Д. Рогаль-Левицького «Сучасний оркестр», видана у чотирьох томах протягом 1953 – 1956 років. До речі, у нього в Московській консерваторії навчалися оркестровки Андрій Ешпай, Родіон Щедрін. Ця праця з інструментознавства, я в цьому переконаний, досі залишається неперевершеним посібником для композиторів і тих теоретиків, які цікавляться питаннями оркестровки.

У Бориса Миколайовича був індивідуальний підхід до учнів – це третя особливість його педагогічного методу. На уроках він часом рекомендував мені не захоплюватися дисонансами, вважаючи, що це приправа, на якій не приготуєш музичну страву, оскільки потрібні ще й інші інгредієнти. Він був переконаний, що дисонанси – це добре, але всі складові мають бути збалансовані між собою, кожній деталі має бути відведене відповідне місце в загальній структурі музичного тексту.

У чому полягає відмінність між педагогічними системами Льва Ревуцького і Бориса Лятошинського? Що Ви взяли від кожного з них щодо творчих установок?

Що стосується відмінностей між педагогічними методами, то Л. Ревуцький, маючи м'який, безкінечно добрий й делікатний характер, не тиснув на учня, а м'яко радив. Так, на першому курсі я загорівся створити фортепіанний концерт (!), маючи тільки одну підходящу тему, на що Лев Миколайович сказав: мовляв, рано Вам, Леоніде Олександровичу, попрактикуйтеся на творах малих форм, адже тільки подивіться, С. Рахманінов і М. Метнер були видатними малоформістами, скільки прелюдій, романсів, казок, етюдів-картин вони написали, перш ніж узялися за концерти чи симфонії! Але я був упертим, і Лев Миколайович скаржився колегам: «Не радив я йому писати концерт, але він такий упертий...» Звичайно ж, учитель мав рацію, і я, зав'язнувши у фігураціях, адже курс гармонії щойно розпочався (!), незабаром той концерт відклав.

У Л. Ревуцького був досить оригінальний метод викладання оркестровки. Звичайно ж, спочатку він зобов'язав мене простудіювати текстову частину підручника М. Римського-Корсакова, особливо відомості про діапазони, регістри, динаміку й іншу органіку інструментів (найдокладніші таблиці Л. І. Мальтера з'явилися значно пізніше). А от практичні завдання він будував на невеликих уривках з оперних клавирів П. Чайковського та М. Римського-Корсакова. Після того, як я виконував роботу з оркестровки, він показував мені партитуру оригіналу для порівняння й аналізу. Особливою перевагою цієї системи була стислість, що надавало можливість виконувати багато різних вправ. Повчальними були висновки після кожного такого порівняння! Мені цей метод настільки сподобався, що я й тепер його застосовую в дистанційних заняттях з учнем з Австралії, щоправда, у дещо зміненій формі: даю йому оркеструвати окремі прелюдії Ф. Шопена, вигідні своєю стислістю, а потім демонструю йому їх оркестровки, виконані відомим французьким композитором Жаном Франсе (Jean Françaix), тим більше, що в *U-Tubi* можна прослухати запис цих, на мій погляд, блискучих транскрипцій, які не поступаються своєю майстерністю «Картинкам з виставки» М. Равеля. На жаль, ця партитура, опублікована одним маловідомим французьким видавництвом, – бібліографічна рідкість. Її ніде не можна придбати, та й у США її мають лише п'ять-шість бібліотек, зокрема й бібліотека «Манхеттенської школи музики», куди мені вдалося проникнути за допомогою друзів і перезняти її з рук власною фотокамерою.

Однак повернемося до творчого методу Льва Ревуцького...

Найважливіше у творчому впливі Л. Ревуцького – це прищеплений мені на його досить багатьох творах (особливо на «Галицьких піснях» 1920-х років) смак до обробок українських народних пісень, стилістика яких суттєво вплинула на мої «Чо-

тири українські пісні» (1959), присвячені Льву Миколайовичу. Ці враження та ще курс українського фольклору, який талановито викладала професор Онисія Яківна Шреєр-Ткаченко, проросли згодом новими зацікавленнями у моїй творчості – використанням фольклорних джерел за допомогою методу алгоритмічної композиції, який я розробив і після тривалих пошуків та дослідження технічних можливостей, нарешті, повністю комп'ютеризував і підготував до використання.

А що Ви взяли від Бориса Лятошинського, як Він орієнтував на пошук свого шляху у творчості?

Якщо в класі Льва Ревуцького я зловживав його м'якістю й дозволяв собі усілякі вільності, наприклад, надмірно багато часу витратив, щоб написати Варіації на тему О. Скрябіна, зашкодивши всьому іншому, то в класі Б. Лятошинського я став більш серйозним, усвідомивши, що навчання у консерваторії не триватиме вічно, потрібно виконувати навчальний план. Борис Миколайович був твердим у педагогічних установах. На уроках оркестровки він задавав оркеструвати частини з фортепіанних сонат Л. ван Бетховена, «Новеллетти» Р. Шумана й інші твори, традиційні для методики його вчителя Р. М. Глієра та його попередників. У композиції він вимагав ясності й чіткої завершеності тематичного матеріалу, а це в роботі над сонатною формою було основною умовою. Так, коли я намагався писати Струнний квартет, то перша частина вийшла досить незграбною, фактично, гомофонною за фактурою, що в принципі протипоказано квартетному жанру. Але я на той момент знав надто мало зразків квартетної музики, а одним із головних для мене був квартет Едварда Гріга *соль мінор*, у якому переважає гомофонія і техніка «великого мазка». Б. Лятошинський, допомагаючи мені, спрямовував мене на зразки музичної літератури, які необхідно було знати початківцю та орієнтуватися на них. Природно, що він звертав мою увагу на квартети Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, П. Чайковського, О. Бородіна, а із сучасників – М. Мясковського. Своїх же квартетів він не торкався. На жаль, у цьому питанні він не міг спиратися на своїх улюбленців – Ф. Ліста, Р. Вагнера й О. Скрябіна, які квартетів, наскільки мені відомо, не писали.

Зате коли я задумав на четвертому курсі написати програмну симфонічну фантазію «Інтермецо», про яку вже йшлося, «Прелюди» і «Тассо» Ф. Ліста стали для мене предметом пильної уваги й неабиякого захоплення. У полі мого зору були також «Франческа да Римині» та «Ромео і Джульєтта» П. Чайковського, хоча через багато років я усвідомив, що останній твір – один із вкрай невдалих творів П. Чайковського, кострубатий за формою, нашвидкуруч зшитих із музичних «шматків», і що для учня, який тільки-но починає писати симфонічну поему, це далеко не найкращий орієнтир із композиції. Б. Лятошинський нам, своїм учням, не говорив про свої симфонічні поеми «Гражина» і «На берегах Вісли», які писав у той час, тому ми про них довго нічого не знали. Я намагався також пізнати симфонічні поеми С. Рахманінова «Князь Ростислав» та «Острів мертвих», оскільки С. Рахманіновим я тоді просто марив. Однак ці його твори не були доступні в ті роки, їх не було в бібліотеці Консерваторії. Та й фантазія моя була ще недостатньо розвинена, був обмежений тезаурус у сфері оркестрової музичної літератури, оскільки ми тоді перебували ще на порозі ери довгограючих платівок. Завершуючи розповідь про «Інтермецо», сам щиро дивуюся, як після сирого, слабкого, не дуже добре оркестрованого твору я всього через якийсь рік зміг показати досить пристойне володіння оркестром у дипломній роботі – у «Чотирьох українських піснях».

Створюючи в аспірантурі свої «Симфонічні фрески», Ви вже повною мірою володіли оркестром? Що Вам радив Борис Миколайович?

Так, я справді написав «Симфонічні фрески», навчаючись в аспірантурі. Борису Миколайовичу доводилося стримувати мій запал у застосуванні різких дисонансів –

подвоєнь у велику септиму, малу нону, у використанні дванадцятизвука у вигляді трьох надбудованих один над іншим зменшених септакордів і хроматичних кластерів, що траплялися в окремих фрагментах. «Ну, отут Ви переборщили!» – казав він, переконуючи мене, що не можна, повторюся, приготувати істинне музичне блюдо лише з перцю й гірчиці. Але я був непохитний у своєму захопленні. Саме в цей час з'явилися у продажу довгограючі платівки, які подарували масу вражень. Крім того, я захопився чотиритомником Д. Рогаль-Левицького «Сучасний оркестр»¹, який містив безліч нотних партитурних прикладів, що відразу суттєво збагатили мої знання оркестровки. Б. Лятошинський палко заохочував мою старанність у цьому плані й дав мені багато цінних порад і підказок у роботі над «Чотирма українськими піснями». Особливо його рекомендації стосувалися підходу до коди четвертої пісні, яка в первинному вигляді «провисала», бо не була переконливо підготовлена. Він вибудував для мене закінчену схему поступового доповнення інструментів для досягнення вражаючого кресендо до *fortissimo*. Зауважу, що згодом, уже для видання партитури я суттєво переоркестрував коду, ще більше виділивши в ній тему, проведену в збільшенні. Щодо «Симфонічних фресок», більшість зауважень Бориса Миколайовича стосувалися їх сюїтної форми чи оркестровки. До речі, М. Бялик, який був присутній на прем'єрі в Ленінграді, сказав мені, що музика йому не сподобалася, але «оркестр звучав здорово!».

Чи вбачаєте Ви у своїх опусах ознаки спадкоємності з творчістю Бориса Лятошинського?

Для Бориса Миколайовича основним був, по суті, романтичний принцип музичного мислення – тематизм, «тема-персонаж», класичні форми сонати, симфонії, квартету, а новаторство виявлялося в деталях, нюансах – у декламаційності головних тем з його улюбленою синкопованою тріоллю восьмих, у якій остання доля перетворюється на шістнадцяту, і ще в деяких особливостях гармонії, наприклад, у його «особистій» мінорній тоніці – квінтсектакорді VI ступеня, у якому басова нота – прима тональності. На нас, його учнів, які прагнули «до нових берегів», звичайно ж, більшою мірою впливали саме ці особливості його гармонії. Одного разу я дозволив собі структуру із двох шарів чистих квінт, які рухаються протилежно, що цілком може розглядатися як відгомін таких же квінт у повільній частині «Слов'янського концерту» Б. Лятошинського. Щось від його декламаційності є й у вступі до фіналу моїх «Симфонічних фресок» (1961). Не можу не згадати про найголовніше: полігармонія, точніше, біакордовість відіграла певну роль у моїй стилістиці протягом певного часу. Однак її я ще в консерваторські роки розпізнав в одному із Двох романсів Б. Лятошинського, написаному в роки війни (опусу й назви не пам'ятаю) – це була моя перша в житті зустріч із цим явищем. До речі, тут доречно згадати про один-єдиний, як мені здається, і зовсім несподіваний для Рахманінова-класика й тоналіста приклад бітональності в повільній частині його Третьої симфонії – там звучить секундакорд натурального ля-мінору в середніх голосах над басовим органом пунктом *до-діез*. У той час цей приклад вразив мене.

Лев Ревуцький і Борис Лятошинський пережили страшні «сталінські роки»: як кожен із них реагував на суспільні події того часу?

Лев Миколайович і Борис Миколайович справді пережили страшні роки сталінських репресій – це були 1930-ті роки. Л. Ревуцький був людиною дуже делікатною, м'якого складу, Б. Лятошинський – більш енергійним, наполегливим, хоча його

¹ Рогаль-Левицький Д. Р. Современный оркестр : в 4 т. / Д. Р. Рогаль-Левицкий. – М. : Гос. муз. изд., 1953–1956.

частенько «побивали» за модерністський ухил у музиці, але він уміло відбивався. Мені хтось із його учнів розповів цікаву історію, яку я стисло розкажу. Коли на якихось партзборах чиновник-невіглас із партійним квитком став паплюжити Арнольда Шенберга і всю нововіденську школу, то Б. Лятошинський не витримав, підхопився й вигукнув: «Ця людина знає про Шенберга стільки ж, скільки Шенберг знає про неї!». Це був спонтанний вчинок музиканта, який не міг стерпіти такого знущання. Так, йому доводилося важко в умовах того часу. Його Другу симфонію офіційна критика розбила дощенту, але особливо жорстоко розправилися з його Третьою симфонією. Після всієї цієї скандальної історії Б. Лятошинський перебував у жахливій депресії, яка тривала кілька років. Тому досить довго він не міг писати симфоній, що стало не тільки його особистісною трагедією, а й великою втратою для українського музичного мистецтва того часу.

Що ж стосується Л. Ревуцького, то його творчий розквіт припав на 1920-ті, на роки українізації, коли все національне в культурі й мистецтві віталось, вільно розбудовувалося. На той момент, як перекоує статистика, у літературі працювали 329 письменників, а вже в 1936 року внаслідок «сталінських чисток» їх залишилося 16, інші були знищені або змушені замовкнути назавжди. Це доказ того, як було винищено творчу інтелігенцію у роки сталінського режиму. До речі, Льва Ревуцького і провідного тоді українського поета Максима Рильського в 1933 чи 1934 рр. заарештували й посадили в обласне відділення НКВД, яке містилося по вулиці Рози Люксембург. Там їм погрожували розстрілом, якщо вони не напишуть пісню про Сталіна. Після цього Лев Миколайович був зламаний духовно. Його особистісна трагедія посилювалася ще й тим, що всі оригінали його партитур у бібліотеці Українського радіо згоріли під час пожежі внаслідок дистанційного вибуху на Хрещатику і прилеглих вулицях 26 вересня 1941 року. Лише після війни він зміг по пам'яті відновити деякі партитури своїх творів. Треба додати ще й смерть його брата Дмитра, видатного фольклориста, від рук комуністичних партизанів у 1942 році.

Нормальне самовідчуття Ревуцького-музиканта також отруювалося ще й тим, що йому буквально нав'язували бездарних учнів, дітей партійних чиновників, неосвічених рабфаківців, тому його клас композиції був досить великим. Більше того, присутність таких людей в українській культурі отруювала загальну музичну атмосферу у 1940–1950-х роках. Однак Лев Миколайович був змушений змиритися, оскільки перебував «під п'ятою як «класово ворожий елемент»

Чи забороняли у 1960-х роках Ваші твори авангардного спрямування?

Мої «Чотири українські пісні», написані 1959 року, мали успіх, резонанс. Мене навіть згадували у передовій статті газети «Правда» разом із Чингізом Айтматовим. Приблизно у цей же час (1961) були написані «Симфонічні фрески» для симфонічного оркестру в манері відвертого експресіонізму, атональності, ще й із вкрапленням дванадцятитоновості, різких гармонійних співзвуч. Зважаючи на те, що я вже був відомий у музичних колах, Ігор Блажков намагався включити цей твір до програми концерту, у якому мали звучати Перший фортепіанний концерт П. Чайковського із солістом Володимиром Ашкеназі і Сьома симфонія Л. ван Бетховена. Але як тільки почалися репетиції «Симфонічних фресок», відразу хтось із оркестрантів Державного симфонічного оркестру України повідомив у «потрібні» інстанції про «ідеологічну диверсію». Природно, що твір зняли з програми за вказівкою відділу культури ЦК. Проте у філармонії відбулося «закрите» виконання, так би мовити, для вузького кола слухачів, після чого в артистичній кімнаті було обговорення. Відзначу, що це були часи, коли М. Хрущов брутально розкритикував авангардні твори на виставці живопису в Московському відділенні Спілки художників СРСР. Тому багато хто висловлювався в та-

кому ж дусі. Під час обговорення моїх «Симфонічних фресок» щось невиразне і незрозуміле мимрив Натан Григорович Рахлін, мовляв, таке ми вже чули, тобто нічого нового нам не відкрили. Це, однак, не завадило йому злегка іронізувати над М. Хрущовим, він сказав, що є люди, які так само прекрасно розбираються в кукурудзі, як ми – у гармонії. Виступав і Гліб Павлович Таранов, учень Бориса Миколайовича. Він сказав, що «Симфонічні фрески» нічим особливим не виділяються, і цей нецікавий і непривабливий твір ляже на полицю. На що Борис Лятошинський досить різко відреагував: «Ми всі тут полковники, Глібе Павловичу». Був березень 1962 року... Ця історія характеризує Б. Лятошинського як рішучого захисника не тільки своїх учнів, а й нових тенденцій у мистецтві.

Як сприймали музику Бориса Лятошинського його сучасники?

Звичайно, сіра маса його недолюблювала, але всі його поважали за професіоналізм, та й особистістю він був старого, інтелігентського загартування – люб'язний, освічений, вихований. До речі, він знав іноземні мови, чого за композиторами радянського покоління не спостерігалося. Адже знання іноземної мови миттєво викликало підозру у шпигунстві на користь імперіалістичних держав, тому ті, хто володів ними, приховували це. Зрозуміло, що в такій ситуації нездоланна прірва розділяла Бориса Миколайовича і його тогочасне оточення. Композитори-дилетанти, пристосованці писали багато симфонічних поем, кантат, ораторій, опер про героїв революції, громадянської війни – Олександра Матросова, Сергія Лазо, Михайла Фрунзе тощо. Так, один із учнів Льва Ревуцького написав твір із показовою назвою «Портрет дівчини – героїні праці». Пригадую, як Л. Ревуцький розповідав, що в 1940-ві роки для вступу у Спілку композиторів України необхідно було обов'язково представити твір ідеологічного характеру, наприклад, «Колгоспну польку» для баяна.

Чи розуміли музику Бориса Лятошинського його сучасники?

Думаю, що розуміли її далеко не всі. Потрібно враховувати соціокультурні умови того часу, коли композитори, музикознавці, музиканти-виконавці жили на «музичній дієті» кінця 1930–1950-х років. Показово, що музику С. Рахманінова до 1943 року не виконували в СРСР. І тільки після того, як він пожертвував певні кошти на оборону країни від німців, почалося якесь послаблення у ставленні до нього і його музики, його твори стали інколи звучати на батьківщині. Про музику ж Клода Дебюссі, Моріса Равеля, Ріхарда Штрауса у повоєнному Києві взагалі не могло бути й мови. Коли в середині 1950-х до нас приїхав оркестр Празької філармонії, це було справжнім святом музики, чимось приголомшливим. Пам'ятаю, що в тому концерті пролунав «Дон Жуан» Р. Штрауса, який до цього не виконували в Україні. А моє ознайомлення з музикою М. Равеля відбулося на концерті Святослава Ріхтера 30 червня 1954 року: він на біс виконав його «Гру води». Враження було дивовижне, оскільки, повторюся, це був перший твір М. Равеля, який я почув у своєму житті.

Зважаючи на таку «голодну» музичну дієту, музику Б. Лятошинського важко зрозуміти вповні, її не можна було збагнути поза контекстом того часу. Симфонічні поеми «Гражина», «На берегах Вісли», музика до спектаклю «Ромео і Джульєтта», «Слов'янська увертюра», «Слов'янська сюїта», «Слов'янський концерт» – це твори, написані у 1960-ті роки, їх уже сприймали більш-менш прихильно, оскільки його Третя симфонія була «притчею во язицех», тому Борису Миколайовичу довелося здійснити її другу редакцію (1954). І лише через якийсь час усі одноставно погодилися з тим, що перша редакція симфонії була все-таки краща. Навіть незрозуміло було, за що її так убивчо розкритикували, чому, з якої причини Б. Лятошинському за неї «шили» майже політичну справу.

Як часто музика Бориса Лятошинського звучала в Києві й за його межами за життя композитора?

Знаю, що Євген Мравинський виконував симфонічні твори Бориса Миколайовича в Ленінграді, зокрема його Третю симфонію, «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром. Що стосується звучання музики Бориса Лятошинського в Москві, тут важко сказати. Напевно, більш інформовані у цьому питанні фахівці, які досліджують творчість композитора й історію звучання його музики. Думаю, що в Москві він був відомий, і музика його там звучала, інакше його б не запрошували на всесоюзні заходи, наприклад, на конкурси як члена журі. До речі, Б. Лятошинський був членом журі на Першому міжнародному конкурсі імені П. Чайковського, переможцем якого став Ван Кліберн. Було навіть знято телерепортаж про цей міжнародний культурний захід, у якому фрагментом показаний і Б. Лятошинський, коли він піднімався сходами до Великого залу Московської консерваторії. Не варто також забувати, що в роки війни, і навіть якийсь час після війни, Б. Лятошинського запрошували професором Московської консерваторії. Так що він мав всесоюзний авторитет.

А в Києві часто виконували його твори?

У повоєнні 1950-ті роки його нові твори виконували все частіше. У 1960-ті роки, роки «хрущовської відлиги», Борис Миколайович узагалі зміг вільніше розправити свої творчі крила – його музику виконували досить регулярно, причому часто виконанням своїх творів диригував він сам.

Поширена думка, що з творчістю Бориса Лятошинського розпочалася нова віха в розвитку української музики, зокрема симфонізму.

Справді, до 1917 року про розвиток симфонізму в Україні говорити не доводиться. Лише у 1920-ті роки, на хвилі українізації, проголошеної українськими комуністами, яка стимулювала творчу активність в усіх сферах художньої творчості, зароджується український симфонізм, основоположником якого можна вважати П. Чайковського з його Другою симфонією – «Малоросійською». Головними представниками українського симфонізму вважаємо Л. Ревуцького (Друга симфонія) і Б. Лятошинського – усі його симфонічні твори. Це не означає, що не було інших обдарованих сучасників. Але з різних причин вони до симфонізму не зверталися. Кирило Стеценко й Микола Леонтович рано пішли з життя: причини їх загибелі досі не розкриті, але всі сліди ведуть до НКВД. Віктор Косенко захоплювався фортепіанною і камерною творчістю, написав лише одну увертюру і фортепіанний концерт, але жодної симфонії. Михайло Вериківський був оперним диригентом і писав опери й вокально-симфонічні композиції, але не симфонії.

Борис Лятошинський є симфоністом насамперед на питомою вагою творів симфонічного жанру в його спадщині. Він вніс, порівняно з глибоко ліричним, м'яким Л. Ревуцьким, енергійне, гостро драматичне і часом героїчне начало в жанр української симфонії, наситив її форму інтенсивним розвитком і різкими контрастами. Оркестр його звучить завжди потужно, соковито й різноманітно. Не випадково, хоч і з величезним запізненням, але поступово з'являються записи його симфоній у виконанні зарубіжних оркестрів і диригентів. Б. Лятошинський – єдиний з українських композиторів, чії твори свого часу виконувалися у Петербурзі заслуженим колективом республіки під керуванням Євгена Мравинського. Саме починаючи з Б. Лятошинського, український симфонізм перестав бути тільки «для внутрішнього користування», а за ним «у широкий світ» пішли його учні – Валентин Сильвестров, Євген Станкович та інші.

Яке Ви ставитеся до музики Бориса Лятошинського?

Крім його симфоній № 4 і № 5, а тепер ще й № 1, які я нещодавно відкрив у You Tube, необхідно відзначити його оперу «Захар Беркут» («Золотий обруч»), яка, на жаль, забута, хоча є дуже яскравим і різноманітним за колористикою оперним полотном. Її було поставлено в Києві 1968 року – у рік смерті композитора. Я люблю написаний у 1960-ті роки хоровий цикл Б. Лятошинського на вірші А. Фета «Вечірні вогні». Дещо менше захоплююсь його фортепіанними творами, оскільки в них чітко помітна пост-скрябінська традиція плюс масивна брамсівсько-глазуновська фактура, а мені в цьому жанрі ближчий пост-дебюссізм. До речі, пост-скрябінське коріння чітко простежується й у фортепіанній творчості В. Сильвестрова, але в нього вони мають польотний, невагомий характер, неабияк просякнуті пост-дебюссізмом і моцартіанством. Романси Бориса Миколайовича – солідна частина його творчості, особливо у 1920-ті роки, коли його звинувачували у «відірваності від життя» і «буржуазному індивідуалізмі»...

«Прохідним» у творчості Вчителя вважаю тільки один твір – оперу «Щорс», написану, що називається, під прицілом нагана. Якби він відмовся написати її, – опинився б у ГУЛАГу! Був тоді 1938 рік... Але навіть і тут, за умови нав'язаної йому теми, потужний талант чинить своє: завершальний хор в опері, яскравий, глибоко український за мелодикою, безумовно, його, за відповідної редакції тексту, можна вважати одним із патріотичних гімнів нинішньої України.

Ваша симфонічна елегія «Ворзель» присвячена пам'яті Бориса Лятошинського. Цікаво, чому композитори присвячують свої опуси і чим керувалися Ви, присвячуючи її Вчителю?

Я віддаю данину пам'яті Бориса Миколайовича, музично живописуючи і його самого, і дещо ідеалізуючи фантастичний «портрет» ворзельського лісу, серед якого художник творив, по суті, протягом свого свідомого життя, більш як півстоліття. Задум «Ворзеля» зародився у мене ще в 1970-ті роки, але привід здійснити його трапився 1992 року, коли композитор і диригент Вірко Балеї запропонував мені в стислий термін написати невеликий оркестровий твір, хвилин на 7-8, для його диригентського виступу в Польщі. В елегії є три компоненти: перший – цитати і квазі-цитати з музики Бориса Миколайовича, зокрема, остинатна фігура з початку другої частини його Третьої симфонії плюс ще дві-три мелодії з інших творів; другий – шум лісу й голоси птахів (саме вони максимально ідеалізовані, оскільки в реальності вони там не настільки різноманітні й багаті, бо все-таки Ворзель – це селище, а не глухий, незайманий ліс); і, нарешті, мій ліричний коментар (третій образно-драматургічний компонент) – авторська музика у струнного оркестру. Ці три потоки розбудовуються динамічно, незалежно один від іншого, і то один виходить на передній план, то другий, то третій. Я не впевнений, чи вийшла в мене ця композиція чи ні, бо я не був на прем'єрному виконанні твору, і запис, який хтось виклав в інтернет-мережі, звучить дуже сумбурно й хаотично. Ця моя музична річ потребувала ретельного відпрацювання динамічних планів та виконавських тонкощів, до того ж, невелика кількість репетицій не дала можливості досягти бажаного ефекту.

Чому Ви обрали жанр елегії?

Жанр елегії цілком доречний і традиційний для виявлення поваги до пам'яті померлих, як, наприклад, відома «Симфонічна елегія» Ернста Крженека пам'яті А. Веберна. В елегії завжди нерозривно поєднуються роздуми й сум.

Часто говорять про школу Бориса Лятошинського. Про що йдеться, на Вашу думку?

Поняття школи Бориса Лятошинського вважаю цілком правомірним. Студенти завжди знали, що Борис Миколайович неодмінно навчить оркеструвати. Згадую талановито написані спогади композитора Володимира Дукельського, товариша Бориса Лятошинського по класу Р. Глієра, популярного у США під псевдонімом Вернона Дюка (запропонованим його другом Джорджем Гершвіном). Згадуючи про «наїзд» 1918 року на Київську консерваторію одного із червоних комісарів, який зажадав від студентів класу Р. Глієра підготувати за три доби оперу на революційну тему, В. Дукельський вказує, що музику «куховарив» студент Левін, а Б. Лятошинському було доручено оркеструвати її. Що з цього вийшло, не так важливо. Головне полягає в тому, що Борис Миколайович ще студентом мав реноме вмілого оркестратора.

Думаю, що чим більш різноманітні індивідуальності виходять з класу педагога, тим важливіша його заслуга в цьому. Спорідненість зі стилем педагога ще не є ознакою школи. Варто зважати на рівень розвитку і сформованості таланту, набуті знання і професійну майстерність, а не на ознаки стилю. Саме тому із класу Б. Лятошинського вийшли і Гліб Таранов, і Ігор Шамо, і Олександр Канерштейн, і Валентин Сильвестров, і Володимир Губа, і Віталій Годзяцький, і Освальдас Балакаускас, і Євген Станкович, і Ваш покірний слуга, і багато інших, таких неповторних і різних...

Лунина А. Є. Леонід Грабовський: «Поняття школи Бориса Лятошинського вважаю цілком правомірним». Б. Лятошинський і Л. Грабовський – педагог і учень – знакові композитори для сучасного українського музичного мистецтва. Спогади Л. Грабовського про свого учителя мають важливу цінність для нинішнього покоління музикантів, оскільки у них Б. Лятошинського представлено як людину й видатного композитора ХХ століття, розкрито історичний і музичний контекст епохи, у яку він жив і писав свої високопрофесійні й оригінальні твори, творчий контакт між учителем і його учнями.

Ключові слова: учитель, композитор, симфоніст.

Лунина А. Е. Леонид Грабовский: «Понятие школы Бориса Лятошинского считаю вполне правомерным». Б. Лятошинский и Л. Грабовский – педагог и ученик – знаковые композиторы для современного украинского музыкального искусства. Воспоминания Л. Грабовского о своём педагоге имеет большую ценность для нынешнего поколения музыкантов, поскольку в них представлен Б. Лятошинский как человек и выдающийся композитор ХХ столетия, рассмотрен исторический и музыкальный контекст эпохи, в которую он жил и создавал свои высокопрофессиональные и оригинальные произведения, творческий контакт между учителем и его учениками.

Ключевые слова: учитель, композитор, симфонист.

Lunina A. E. Leonid Grabowsky: “I Consider Boris Liatoshynsky’s Concept of School quite Legitimate”. B. Liatoshynsky and L. Hrabowsky – teacher and student – are significant composers for the modern Ukrainian music. L. Hrabowsky’s memories of his teacher have an important value for the current generation of musicians, as they present B. Liatoshynsky as a person and a composer of the 20 century, reveal the historical and musical context of the era in which he lived and wrote his highly original works, and the creative contact between the teacher and his students.

Keywords: teacher, composer, symphonist.